



EARLY ITALIAN CHAMBER MUSIC



DAN LAURIN · MASAAKI SUZUKI

EARLY ITALIAN CHAMBER MUSIC

CASTELLO, DARIO (fl. early 17th century)		
① SONATA PRIMA for recorder and basso continuo <small>(Facsimile, Edition SPES)</small>	5'16	
FONTANA, GIOVANNI BATTISTA (?-1631)		
② SONATA SECONDA for recorder and basso continuo <small>(Facsimile, Edition SPES)</small>	6'40	
MONTALBANO, BARTOLOMEO (1596?-1651)		
③ SINFONIA PRIMA: AREZZO for recorder and harpsichord <small>(Dolce Edition)</small>	2'26	
CIMA, GIOVANNI PAOLO (c. 1570-after 1622)		
④ SONATA SECONDA for recorder and basso continuo (1610) <small>(London Pro Musica Edition)</small>	4'11	
MERULA, TARQUINIO (1594/95-1665)		
⑤ SONATA PRIMA for recorder and basso continuo (1624) <small>(Doblinger)</small>	5'24	
BASSANO, GIOVANNI (1558?-1617)		
⑥ RICERCATA OTTAVA for recorder <small>(Pegasus)</small> (‘Ricercate/passaggi et Cadentie’, 1585)	2'38	
BERARDI, ANGELO (c. 1636-1694)		
⑦ CANZONE SESTA for recorder and basso continuo (1670) <small>(Mieroprint)</small>	8'33	
MONTALBANO, BARTOLOMEO (1596?-1651)		
⑧ SINFONIA QUARTA: GELOSO for recorder and harpsichord <small>(Dolce Edition)</small>	2'36	

CONFORTI, GIOVANNI LUCA (1560?-1608)

- 9 LAUDATE PUERI for recorder and basso continuo (*American Institute of Musicology/Hänssler-Verlag*) 5'47
(‘Salmi Passaggiati’, 1601-1603)

CIMA, GIOVANNI PAOLO (c. 1570-after 1622)

- 10 SONATA PRIMA for recorder and basso continuo (1610) (*London Pro Musica Edition*) 3'58

FRESCOBALDI, GIROLAMO (1583-1643)

- 11 CANZONE TERZA for organ 3'53
(‘Il secondo libro di Toccate d’intavolatura di cembalo e organo, 1637’)

TWO CANZONI for recorder and basso continuo (*London Pro Musica Edition*)

(‘Il Primo Libre Delle Canzoni a una, due, tre, e quattro voci’, 1628/1634)

- 12 Canzona prima ‘La Bonuisia’ 3'36

- 13 Canzona seconda ‘La Bernardina’ 3'18

PANDOLFI MEALLI, GIOVANNI ANTONIO (fl. 1660-1669)

- 14 SONATA ‘LA BERNABEA’ for recorder and basso continuo (1660?) (*Doblinger*) 7'20

TT: 68'21

DAN LAURIN *recorder*

MASAAKI SUZUKI *harpsichord/organ*

INSTRUMENTARIUM

Recorders: All instruments by Frederick G. Morgan except tracks 2 & 6 (Paul M. Whinray) and track 4 (Tom Prescott).

Harpsichord by Willem Kroesbergen, Italian type, one manual 8'x8'

Positif Organ by Marc Garnier, Le Mont Vouillot, 8'4'2'

The geographical area that we nowadays know as Italy has exercised a striking influence on the culture of Western Europe. The numerous aristocratic courts, particularly in the northern part of the Italian peninsula, sought domination not only in the political sphere. Art, too, became an aspect of their influence and an obvious arena in which a prince could give expression to his taste.

In the Florence of the fourteenth and fifteenth centuries, the burgeoning Renaissance altered the understanding of mankind's place in the universe. The religious hierarchy, with clearly defined rôles for all the participants, was undermined by the humanist notion as expressed by God to Adam in Pico della Mirandola's *Oration on the Dignity of Man* (c. 1488): 'You, with no limit or no bound, may choose for yourself the limits and bounds of your nature... We have made you neither of heavenly nor of earthly stuff, neither mortal nor immortal, so that with free choice and dignity, you may fashion yourself into whatever form you choose.' The first to make use of this libertarian idea were the artists, who at this time had suddenly achieved a special status. Creation was no longer a divine monopoly but also a human activity, and the people who were best at this were the artists: next after the shamans, they were the great illusionists.

The message of the Renaissance for mankind was truly revolutionary – much more important than all later political movements that have paid homage to themselves with epithets such as 'radical' and 'revolutionary'. The restlessness inherent in Western culture is portended by the Biblical description of how mankind takes a bite of the fruit of the knowledge of good and evil and is then punished by having to labour 'in the sweat of his face' in order to survive. But the thirst for knowledge and curiosity goes hand in hand with the existential problems that a complex understanding of the world generate. The constant stream of new discoveries and scientific truths catapulted the people of the Renaissance straight into the secularization of the modern era which questioned the explanatory models of

religion. The seemingly innocent action of plucking an apple from a tree would prove to be the first step towards final perdition, on the road built by the same uncontrolled curiosity that has given us nuclear weapons and cloning.

The freeing of art from restraints imposed by religion, nationality, tribe or political party marked a decisive moment in the history of high culture. It gave free rein to the imagination and liberated undreamed-of intellectual and emotional resources. At the same time one can begin to discern the contours of the modern, independent artist – the outsider and eccentric with the ability to speak directly to the senses.

The most abstract form of art is music, existing as it does in the instant between two silences. The mediæval approach to it was to attempt to lend objectivity to musical expression: the notes were to reflect the underlying idea, an idea frequently based on a mathematical calculation. This carries an undertone of a religiously coloured passion for truth, leaving little space for a personal response. In contrast, one may well imagine the Renaissance composer's excitement – and trepidation – faced with Mirandola's proclamation about the absence of models and norms: 'You, with no limit or no bound, may choose for yourself the limits and bounds of your nature...' He met the challenge by giving his work the simple name 'Sonata' – something which sounds. (The visual arts did not emulate this liberation from the tyranny of imitation for many centuries. It was only at the beginning of the twentieth century that art in general became its own norm and ceased trying to copy reality.)

Most sonatas from the early seventeenth century show an abundance of ideas and fancies, often in combination with an evident delight in musical discovery. Sometimes the result is rather unfocused but already in the sonatas of Cima, generally considered to be the earliest of their type, there are attempts to produce thematically organized movements. The same purposeful way of controlling the musical material is found in the works by Fontana whereas, for instance, Berardi, represented here by a *canzona*, seems to be seeking a style that is as full of contrasts as possible.

The appearance of a new musical concept, the opera, is evident in the *Sonata prima* by **Dario Castello**, though the work is *canzona*-like in its structure. Operatic elements such as the *recitativo* were frequently used in instrumental music as well. The unevenly paced phrasing in this work shows the early baroque craving for asymmetry. Frequently the two parts move without the composer imposing a logical synchronization; he deliberately places the bass notes on the ‘wrong’ beat. I have no idea as to the reason for this; maybe it is a misprint? Or does it only seem strange to a modern player?

Giovanni Battista Fontana’s six sonatas for violin and continuo differ greatly from each other and show both Fontana’s stylistic range and his imaginative use of sonata form. The absence of chords in the solo part and the relatively limited range make these sonatas suitable for other instruments. The basis of the sonata on this disc is a short sequence of notes and harmonies that pervade the entire work. Fontana’s desire to achieve unity and thematic control may, at first glance, seem limiting. But a deeper analysis shows that, with this strict discipline, the composer has achieved a stringency in his expression that would have been impossible otherwise. In this sonata the performer is faced with the choice of contributing his or her own embellishments or of letting Fontana’s notated ornaments suffice. Throughout the single movement of the sonata there is a carefully thought-out progression which, in my opinion, is obscured if the soloist takes too many personal initiatives.

Bartolomeo Montalbano’s pieces are, simply, like punk music! I almost don’t know what to make of it, but here we have a printed musical statement and it seems to have been music that people enjoyed listening to. There is hardly any thematic development at all, and the counterpoint in the first sinfonia must be described as either mad or bad. The two sinfonias are from a collection of four which are all named after contemporary dignitaries.

The two sonatas by **Giovanni Paolo Cima** are among the first of their kind and mark the ‘official’ birth of the genre. In the *Sonata No. 2* an archaic, Dorian theme of timeless beauty opens a seemingly endless flow of interacting ideas. What is striking is the composer’s ambition to derive all his musical ideas from the opening theme. When compared to the second sonata, *Sonata No. 1* presents an entirely different concept: it is more or less divided in two parts with a little coda appended at the end. The first part begins with a large-gestured theme followed by playful counterpoint with the two parts imitating each other. The second part, however, introduces a strong, chromatic line and bold harmonies showing the early baroque’s love of contrast and drama. Works like this must have had a huge impact on its listeners, and the intimate setting as well as the skilful use of counterpoint suggests a well-educated audience.

Tarquinio Merula’s beautiful little sonata has several interesting features. Much in the tradition of Cima, Merula bases his piece on a single theme or *leitmotif* that reappears at regular intervals. The thematic development, however, takes much more time here, mainly because the harmonic pulse is slower. The gestural style is different too, which is not surprising given that Merula’s music is more modern. Yet the style still seems antiquated, with quotations from ancient melodic formulae.

The eight solo *ricercate* by **Giovanni Bassano** belong to a highly intellectual category of music. The question remains whether this was music to be performed or rather to be read and enjoyed in one’s favourite armchair. Whatever the reason for the somewhat remote nature of Bassano’s music, it shows the highly developed playing skills of sixteenth-century recorder players. The instrument’s range is fully used and it would seem that Bassano must have had first-hand knowledge of the recorder.

Angelo Berardi’s *Canzone Sesta* is a rather old-fashioned piece; backward-looking rather than advancing the sonata form. But this is by no means negative;

conservative composers such as Bach, Beethoven and Strauss have shown the virtue of refining rather than inventing. What strikes me most is Berardi's ability to let thematic ideas develop over a long time before he decides to throw in conflicting ideas. The arches become wider, and the listener has more time to understand what is going on. Dare one suggest that this is the kind of music that Frescobaldi would have composed had he lived in 1670?

Giovanni Luca Conforti had in many ways a spectacular career in the turbulent environment of the Sistine Chapel's music department. He seems to have been involved in the intrigues surrounding Palestrina's appointment and, as a result, to have been obliged to leave the chapel for a time. Technically, Conforti's music has its roots in the decorated voices of the earliest polyphony above a *cantus firmus* in slow note values. *Salmi Passaggiati*, from Conforti's period of internal exile, contains notated embellishments for all parts from soprano to bass. Starting from Gregorian chant, the composer spins a suggestive weave of tirades above the calm foundation of the bass line. But the surprising harmonic dissonances intimate that fresh winds were blowing through the Catholic Church – a splendid example of tradition and renewal at the same time. Even the notation is special in that Conforti uses particular characters to indicate what is to be played freely and what is to keep to a steady beat. He obviously found it necessary to give specific instructions regarding the clarity of the phrasing and the pulse – something which tells us much about his fears concerning how this music might otherwise be performed!

Girolamo Frescobaldi's *canzonas* represent the transition from the late Renaissance to the early baroque style. Daring as he may seem in his keyboard music, he keeps to a rather conservative language in the *canzonas* for one or more solo instruments and basso continuo. The kaleidoscopic shimmering of each little section is controlled by refined counterpoint and the composer's ability to recreate unifying thematic material.

Giovanni Antonio Pandolfi Mealli's *Sonata 'La Bernabea'* (c. 1660) is the most modern work on this disc. The experiments with form, content and expression of the early seventeenth century have given way to a carefully planned structure with clearly defined movements. The thematic work perhaps appears most clearly in one of the fast movements which functions as an extended *ostinato*, the same bass figure recurring several times before the movement comes to an abrupt end. But actually this is not the first time that we hear this bass figure. It appears at the very beginning of the sonata and returns in the magnificent *stretta* that concludes the work. This cleverly disguised variational form is supported by a constant flow of melody, and frequently one does not even notice that the harmony is actually rather limited.

© Dan Laurin 2005

In recent years the recorder virtuoso **Dan Laurin** has performed in most parts of the world. Tours to the USA, Japan and Australia as well as appearances in the major European musical centres have confirmed his reputation as one of the most interesting – and sometimes controversial – performers on his instrument. His efforts to rediscover the sonic possibilities of the recorder have resulted in a technical facility and a style of playing that have won him numerous awards including a Swedish Grammy and the Society of Swedish Composers' prize for the best interpretation of contemporary Swedish music. A lengthy collaboration with the Australian instrument maker Frederick Morgan resulted in a succession of reconstructions of instruments from earlier times, and this has greatly enriched the world of recorder music. Special mention should be made here of the instrument that was designed specifically for Dan Laurin's recording of Jacob van Eyck's monumental *Der Fluyten Lust-hof* (BIS-CD-775/780), the largest work ever written for a wind instrument. Besides working with early music, Dan Laurin has

also premiered numerous works by Swedish and other composers. His efforts to broaden the repertoire and to gain for the recorder the status of a concert instrument together with a large orchestra has resulted in several concertos that are already considered classics. Dan Laurin is professor of the recorder and teaches at Stockholm's Royal University College of Music. He is a member of the Royal Swedish Academy of Music and in 2001 he received the medal 'Litteris et Artibus' from the King of Sweden. He is presently working on a dissertation on the history of interpretation and the artist's processes of decision making.

Masaaki Suzuki was born in Kobe and began working as a church organist at the age of twelve. He studied composition under Akio Yashiro at the Tokyo National University of Fine Arts and Music. After graduating he entered the university's graduate school to study the organ under Tsuguo Hirono. He also studied the harpsichord in the early music group led by Motoko Nabeshima. In 1979 he went to the Sweelinck Academy in Amsterdam, where he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee, eventually graduating with a soloist's diploma in both instruments. He then began working as a soloist from his base in Japan, giving frequent performances in Europe and engaging in annual concert tours, especially in the Netherlands, Germany and France. Masaaki Suzuki is currently associate professor at the Tokyo National University of Fine Arts and Music. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany. While working as a solo harpsichordist and organist, in 1990 he founded the Bach Collegium Japan, with which he embarked on a series of performances of J.S. Bach's church cantatas. He has recorded extensively, releasing highly acclaimed discs of vocal and instrumental works on the BIS label, including the ongoing series of Bach's complete church cantatas. As a keyboard player, he is recording Bach's complete works for harpsichord.

Das geographische Gebiet, das wir heute unter dem Namen „Italien“ kennen, hat die westeuropäische Kultur in erheblichem Ausmaß beeinflußt. Die zahlreichen Fürstenhöfe insbesondere im Norden der italienischen Halbinsel strebten nicht nur in politischer Hinsicht nach Dominanz. Auch die Kunst wurde ein Instrument ihres Einflusses und bildete zudem für die Fürsten ein treffliches Forum, ihrem jeweiligen Geschmack Ausdruck zu verleihen.

Im Florenz des 14. und 15. Jahrhunderts veränderte die aufkeimende Renaissance das Verständnis des Menschen von seinem Ort im Universum. Die religiöse Hierarchie mit ihren klar definierten Rollenzuweisungen wurde unterminiert von humanistischen Ideen, wie sie in Pico della Mirandolas *Über die Würde des Menschen* (um 1488) Gott zu Adam äußerte: „Du, den weder Grenzen noch Schranken hemmen, wähle selbst die Grenzen und Schranken Deiner Natur ... Wir haben Dich weder aus himmlischem noch aus irdischem Stoffe gemacht, weder sterblich noch unsterblich, auf daß Du Dich aus freien Stücken und in Würde selber nach Deinen Wünschen gestalten mögest.“ Die ersten, die diese freiheitlichen Ansichten zu nutzen begannen, waren die Künstler, die damit einen Sonderstatus erlangt hatten. Die Schöpfung war nicht länger ein göttliches Monopol, sondern auch eine menschliche Aktivität, und die Menschen, die dies am besten konnten, waren die Künstler: direkt nach den Schamanen waren sie die großen Illusionisten.

Die Botschaft der Renaissance an die Menschheit war wahrhaft revolutionär – und wesentlich bedeutender als alle späteren politischen Bewegungen, die sich selber mit Adjektiven wie „radikal“ und „revolutionär“ schmückten. Die Ruhelosigkeit, die die westliche Kultur prägt, ist bereits vorgezeichnet in der biblischen Erzählung davon, wie der Mensch von der Frucht der Erkenntnis von Gut und Böse ißt und zur Strafe im Schweiße seines Angesichts arbeiten muß, um zu überleben. Doch der Wissensdurst und die Neugier gehen Hand in Hand mit den

existentiellen Problemen, die ein komplexes Weltbild erzeugt. Der unablässige Fluß neuer Entdeckungen und wissenschaftlicher Erkenntnisse katapultierte den Renaissancemenschen geradewegs in die Säkularisation der Moderne, die die Erklärungsmuster der Religion in Frage stellte. Das scheinbar unschuldige Pflücken eines Apfels sollte sich als erster Schritt auf dem Weg in das endgültige Verderben erweisen, einem Weg, den uns dieselbe unkontrollierte Neugier ebnete, welche Nuklearwaffen und das Klonen hervorbrachte.

Die Befreiung der Kunst von den Beschränkungen durch Religion, Nationalität, Stammes- oder politischer Zugehörigkeit markierte einen entscheidenden Moment in der Geschichte der Hochkultur. Sie ließ der Phantasie freien Lauf und setzte ungeahnte intellektuelle und emotionale Potentiale frei. Zur gleichen Zeit werden die Konturen des modernen unabhängigen Künstlers erkennbar – der Außenseiter und Exzentriker, dem es gegeben ist, direkt zu den Sinnen zu sprechen.

Musik ist die abstrakteste aller Künste – ein Augenblick, umgeben von Stille. Das mittelalterliche Musikverständnis versuchte, dem musikalischen Ausdruck Objektivität zu verleihen: Die Töne sollten die zugrundeliegende Idee widerspiegeln – eine Idee, die oftmals auf einer mathematischen Berechnung basierte. Dies zeugt von einer religiös gefärbten Wahrheitsliebe, die wenig Raum lässt für persönliche Reaktionen. Andererseits kann man sich die Aufregung – und die Bangigkeit – des Renaissancekomponisten angesichts Mirandolas Verkündigung von der Abwesenheit der Muster und Gesetze vorstellen: „Du, den weder Grenzen noch Schranken hemmen, wähle selbst die Grenzen und Schranken Deiner Natur ...“ Er begegnete der Herausforderung, indem er seinem Werk den schlichten Titel „Sonata“ gab – Klangstück. (Die bildenden Künste sollten diese Befreiung von der Tyrannie der Imitation jahrhundertelang ignorieren. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts folgten sämtliche Künste ihren eigenen Gesetzen und hörten auf, die Wirklichkeit nachzubilden zu wollen.)

Die meisten Sonaten des frühen 17. Jahrhunderts zeigen eine Vielzahl von Ideen und Einfällen, die sich oft mit einer offenkundigen musikalischen Entdeckerfreude paart. Mitunter ist das Ergebnis eher unspezifisch, doch bereits die Sonaten von Cima, die als die frühesten ihrer Art gelten, zeigen das Bestreben, thematisch organisierte Sätze zu schaffen. Die gleiche Art und Weise, das musikalische Material zu steuern, findet sich in den Werken von Fontana, während beispielsweise Berardi (der hier mit einer Canzona vertreten ist) auf der Suche nach einem möglichst kontrastreichen Stil zu sein scheint.

Dario Castellos *Sonata prima* bekundet das Erscheinen einer neuen Gattung der Musik, der Oper, wenngleich die Komposition formal einer Canzona ähnelt. Formteile der Oper wie das Rezitativ wurden häufig auch in der Instrumentalmusik verwendet. In den Phrasen von ungleichem Tempo zeigt sich die frühbarocke Vorliebe für Asymmetrie. Häufig schreiten die beiden Stimmen ohne logische Synchronisation voran; bewußt setzt der Komponist die Baßnoten auf die „falschen“ Taktteile. Ich weiß nicht, warum dies so ist, vielleicht handelt es sich um Druckfehler? Oder erscheint dies nur einem modernen Musiker seltsam?

Giovanni Battista Fontanas sechs Sonaten für Violine und Basso continuo sind von sehr unterschiedlichem Charakter und zeigen sowohl Fontanas stilistische Bandbreite als auch seine phantasievolle Interpretation der Sonatenform. Da die Solostimme keine Akkorde aufweist und einen verhältnismäßig geringen Tonumfang hat, sind diese Sonaten auch für andere Instrumente geeignet. Die Grundlage der hier eingespielten Sonate bildet eine kurze Folge von Tönen und Harmonien, die das gesamte Stück durchziehen. Fontanas Streben nach Einheit und thematischer Kontrolle könnte auf den ersten Blick beschränkend scheinen. Die gründliche Analyse aber zeigt, daß der Komponist durch solche strikte Disziplin eine Stringenz des Ausdrucks erreicht hat, wie sie auf andere Weise nicht möglich gewesen wäre. Bei dieser Sonate hat der Interpret die Wahl, entweder

eigene Verzierungen hinzuzufügen oder es an den notierten Verzierungen Fontanas genug sein zu lassen. Die gesamte einsätzige Sonate folgt einem sorgsam konzipierten Verlauf, der meines Erachtens nach getrübt wird, wenn der Solist zu viele persönliche Ideen einbringt.

Bartolomeo Mantalbanos Stücke sind schlicht und einfach reiner Punk! Ich weiß kaum, was ich davon halten soll, aber es handelt sich um gedruckte Musik, die man offenkundig gern gehört hat. Es gibt so gut wie keine thematische Entwicklung, und der Kontrapunkt in der ersten Sinfonia muß entweder verrückt oder dilettantisch genannt werden. Die beiden Sinfonien sind einer Sammlung von vier Sinfonien entnommen, die alle nach zeitgenössischen Würdenträgern benannt sind.

Die beiden Sonaten von **Giovanni Paolo Cima** gehören zu den ersten ihrer Art, und sie markieren die „offizielle“ Geburt der Gattung. In der *Sonate Nr. 2* eröffnet ein archaisches dorisches Thema von zeitloser Schönheit einen scheinbar endlosen Fluß interagierender Gedanken. Bemerkenswert ist der Ehrgeiz des Komponisten, sämtliche musikalischen Ideen aus dem Anfangsthema abzuleiten. Verglichen mit der zweiten Sonate zeigt die erste einen gänzlich anderen Aufbau: Sie ist mehr oder weniger zweiteilig angelegt; das Ende bildet eine kleine Coda. Der erste Teil beginnt mit einem ausgreifenden Thema, dem ein verspielter Kontrapunkt folgt, bei dem die beiden Stimmen einander imitieren. Der zweite Teil indes stellt ein kraftvoll-chromatisches Thema und kühne Harmonien vor, die die frühbarocke Vorliebe für Kontraste und Dramatik bekunden. Werke wie diese müssen von großer Wirkung auf ihre Hörer gewesen sein; der intime Satz und der meisterliche Gebrauch des Kontrapunkts lassen ein gebildetes Publikum vermuten.

Tarquinio Merulas wunderschöne kleine Sonate hat mehrere interessante Eigenheiten. In der Tradition von Cima, legt Merula seinem Stück ein einziges Thema oder Leitmotiv zugrunde, das in regelmäßigen Abständen wiederkehrt. Die thematische Entwicklung hingegen nimmt insbesondere wegen des langsameren

harmonischen Rhythmus wesentlich mehr Zeit in Anspruch. Auch der gestenreiche Stil ist ein anderer, was angesichts der moderneren Musik kaum überrascht. Dennoch erscheint er mit seinen alten melodischen Formeln immer noch antiquiert.

Die acht Solo-*Ricercate* von **Giovanni Bassano** gehören einem hochintellektuellen Musiktypus an. Fraglich ist, ob diese Musik überhaupt aufgeführt oder nicht vielmehr im Lieblingsessel genossen werden sollte. Was auch immer der Grund war für den etwas distanzierten Charakter von Bassanos Musik – sie bezeugt die hochentwickelte Spieltechnik der Blockflötisten des 16. Jahrhunderts. Der gesamte Tonumfang des Instruments wird gebraucht; offenbar hat Bassano die Flöte aus erster Hand gekannt.

Angelo Berardis *Canzone Sesta* ist ein recht altmodisches Stück, das eher zurückblickt, als die Sonatenform zu erweitern. Doch dies ist keinesfalls negativ gemeint; konservative Komponisten wie Bach, Beethoven und Strauss haben eher die Tugenden der Verfeinerung denn der Erfindung demonstriert. Was mich am meisten fasziniert, ist Berardis Fähigkeit, Themen weiträumig zu entfalten, bevor er sich entschließt, kontrastierende Gedanken einzustreuen. Die Bögen werden größer, und dem Hörer bleibt mehr Zeit zu verstehen, was vor sich geht. Ist die Vermutung erlaubt, dies könnte die Musik sein, die Frescobaldi komponiert haben würde, hätte er 1670 gelebt?

Giovanni Luca Confortis Karriere im turbulenten Umfeld der Sixtinischen Kapelle war in mehrfacher Hinsicht spektakulär. Anscheinend war er in die Intrigen im Zusammenhang mit der Ernennung Palestrinas verwickelt und mußte die Kapelle infolgedessen für einige Zeit verlassen. Technisch betrachtet, hat Confortis Musik ihre Wurzeln in den verzierten Stimmen frühester Polyphonie über einem *Cantus firmus* in langsamen Notenwerten. Das aus der Zeit von Confortis innerem Exil stammende *Salmi Passaggiati* enthält notierte Verzierungen in allen Stimmen vom Sopran bis zum Baß. Ausgehend vom Gregorianischen Gesang entfaltet der

Komponist ein suggestives Liniennetz über ruhendem Baßfundament. Die überraschenden harmonischen Dissonanzen aber lassen spüren, daß ein frischer Wind durch die katholische Kirche ging – ein treffliches Beispiel für das Ineinander von Tradition und Erneuerung. Selbst die Notation ist eigentlich dadurch, daß Conforti besondere Zeichen verwendet um anzudeuten, was frei und was in gebundenem Rhythmus zu spielen ist. Offenbar erachtete er es als notwendig, genaue Anweisungen über die Klarheit der Phrasierung und des Rhythmus zu geben – was uns eine Menge über seine Befürchtungen darüber sagt, wie seine Musik andernfalls aufgeführt worden wäre!

Girolamo Frescobaldis *Canzonen* stehen am Übergang von der Spätrenaissance zum Frühbarock. So kühn er in seiner Klaviermusik erscheint – in seinen *Canzonen* für ein oder mehrere Instrumente spricht er eine eher konservative Sprache. Das kaleidoskopische Schimmern eines jeden Formteils verdankt sich raffiniertem Kontrapunkt und der Fähigkeit des Komponisten, thematische Einheit zu erzeugen.

Giovanni Antonio Pandolfi Meallis *Sonate „La Bernabea“* (um 1660) ist das modernste Werk auf dieser CD. Die Experimente mit Form, Inhalt und Ausdruck des frühen 17. Jahrhunderts sind einer genau geplanten Struktur mit klar definierten Sätzen gewichen. Die thematische Arbeit erscheint am deutlichsten in einem der schnellen Sätze, der als ein erweitertes Ostinato fungiert, bei dem dieselbe Baßfigur mehrfach wiederkehrt, bevor der Satz zu einem abrupten Ende findet. Aber dies ist nicht das erste Mal, daß wir diese Baßfigur hören. Sie erklingt ganz zu Beginn der Sonate und kehrt in der großartigen Stretta wieder, die das Werk beendet. Die geschickt verschleierte Variationenform wird von einem stetigen Melodienfluß gestützt; oft nimmt man nicht einmal wahr, daß das harmonische Spektrum eigentlich recht begrenzt ist.

In der letzten Zeit ist der Blockflötenvirtuose **Dan Laurin** in den meisten Teilen der Welt aufgetreten. Tourneen in die USA, nach Japan und Australien wie auch Konzerte in den großen europäischen Musikzentren haben seinen Ruf bestärkt, einer der interessantesten – und manchmal kontroversesten – Blockflötenspieler zu sein. Seine Bemühungen, die klanglichen Möglichkeiten der Blockflöte wiederzuentdecken, haben zu einer technischen Virtuosität und einer Vortragsweise geführt, die ihm zahlreiche Preise eingebracht haben, u.a. einen Grammy und den Preis des Schwedischen Komponistenverbandes für die beste Interpretation zeitgenössischer schwedischer Musik. Die langjährige Zusammenarbeit mit dem Instrumentenbauer Frederick Morgan hat zur Rekonstruktion von alten Instrumenten geführt, was die Welt der Blockflötenmusik erheblich bereichert hat. Besonders erwähnt werden soll hier das Instrument, das eigens für Dan Laurins Aufnahme von Jacob van Eycks monumentalem *Der Fluyten Lust-hof* (BIS-CD-775/780) – dem größten je für ein Blasinstrument geschriebenen Werk – entwickelt wurde. Neben seiner Beschäftigung mit Alter Musik hat Dan Laurin zahlreiche Werke schwedischer und anderer Komponisten uraufgeführt. Seine Bemühungen, das Repertoire zu erweitern und der Blockflöte den Rang eines Solo instruments für Konzerte mit großem Orchester zu verschaffen, hat verschiedene Konzerte auf den Plan gerufen, die bereits jetzt als Klassiker betrachtet werden. Dan Laurin ist Professor für Blockflöte und unterrichtet an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm. Er ist Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie; im Jahr 2001 überreichte ihm der schwedische König die Medaille „*Litteris et Artibus*“. Gegenwärtig arbeitet er an einer Dissertation zur Geschichte der Interpretation und der künstlerischen Entscheidungsprozesse.

Masaaki Suzuki wurde in Kobe geboren und war bereits im Alter von 12 Jahren als Kirchenorganist tätig. Er studierte Komposition bei Akio Yashiro an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Nach seinem Abschluß besuchte er dort die Graduiertenschule, um bei Tsuguo Hirono Orgel zu studieren. Außerdem studierte er Cembalo in der Abteilung für Alte Musik unter der Leitung von Motoko Nabeshima. 1979 ging er zur Sweelinck Akademie nach Amsterdam, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet Kee Orgel studierte; beide Fächer schloß er mit einem Solistendiplom ab. Anschließend begann er von Japan aus eine Solistenkarriere, die zu häufigen Verpflichtungen nach Europa und zu jährlichen Konzerttourneen durch die Niederlande, Deutschland und Frankreich führte. Masaaki Suzuki ist gegenwärtig außerordentlicher Professor an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Im Jahr 2001 erhielt er das „Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland“. Während seiner Zeit als Cembalo- und Orgelsolist gründete er 1990 das Bach Collegium Japan, mit dem er eine Aufführungsserie Bachscher Kirchenkantaten unternahm. Er hat zahlreiche hoch gelobte CDs mit vokaler und instrumentaler Musik für das Label BIS eingespielt, u.a. die fortlaufende Reihe sämtlicher Kirchenkantaten Bachs. Außerdem nimmt er Bachs sämtliche Werke für Cembalo auf.

La région géographique connue aujourd’hui sous le nom d’Italie a exercé une influence frappante sur la culture de l’Europe occidentale. Les nombreux cours aristocratiques, surtout dans le nord de la péninsule italienne, cherchèrent à dominer et ce, non seulement dans la sphère politique. L’art aussi devint un aspect de leur influence et un domaine évident dans lequel un prince pouvait montrer son goût.

A Florence aux 14^e et 15^e siècles, la Renaissance bourgeonnante changea la compréhension de la place de l’humanité dans l’univers. La hiérarchie religieuse, où chacun avait un rôle bien défini, fut minée par la notion humaniste telle qu’exprimée par Dieu à Adam dans le *Discours sur la dignité de l’homme* de Pico della Mirandola (c.a 1488) : « Toi qui n’as pas de limite ni de frontière, peux choisir toi-même les limites et les frontières de ta nature ... Tu as été créé de matière ni céleste ni terrestre, tu es ni mortel ni immortel de sorte qu’en toute liberté et dignité, tu peux te modeler dans la forme qu’il te plaît de choisir. » Les premiers à utiliser cette idée libertaire furent les artistes qui, à cette époque, avaient soudainement acquis un rang spécial. La création n’était plus un monopole divin mais aussi une activité humaine et ceux qui y réussissaient le mieux étaient les artistes : en second après les chamans qui étaient les grands illusionnistes.

Le message de la Renaissance à l’humanité était vraiment révolutionnaire – beaucoup plus important que tous les mouvements politiques suivants qui se sont rendu hommage avec des épithètes comme « radical » et « révolutionnaire ». L’agitation inhérente à la culture occidentale est présagée par la description biblique de l’homme qui prend une bouchée du fruit de la science du bien et du mal et dont la punition ensuite est d’avoir à travailler à la sueur de son front pour survivre. Mais la soif du savoir et la curiosité vont de pair avec les problèmes existentiels qu’engendre un entendement complexe du monde. Le flot constant de nouvelles découvertes et de vérités scientifiques catapulta le peuple de la Renais-

sance directement dans la sécularisation de l'ère moderne qui mit en question les modèles explicatifs de la religion. L'action apparemment innocente de cueillir une pomme sur un arbre devait être le premier pas vers la perte finale, sur la voie aplanie par la même curiosité incontrôlée qui nous a menés aux armes nucléaires et au clonage.

La libération de l'art des contraintes imposées par la religion, la nationalité, l'appartenance sociale ou le parti politique marqua un moment décisif dans l'histoire de la haute culture. Elle donna carte blanche à l'imagination et libéra des ressources intellectuelles et émotionnelles insoupçonnées. En même temps, on peut commencer à discerner les contours de l'artiste moderne indépendant – le marginal et l'excentrique qui sait parler directement aux sens.

La forme la plus abstraite d'art est la musique car elle n'existe que dans l'instant entre deux silences. L'approche médiévale était d'essayer de prêter de l'objectivité à l'expression musicale : les notes devaient refléter l'idée sous-jacente, une idée souvent basée sur un calcul mathématique. Cela comporte une touche de passion à la couleur religieuse pour la vérité, laissant peu d'espace à une réponse personnelle. Par contraste, on peut très bien imaginer l'excitation du compositeur de la Renaissance – et son inquiétude – face à la proclamation de Mirandola sur l'absence de modèles et de normes : « Toi qui n'as pas de limite ni de frontière, peux choisir toi-même les limites et les frontières de ta nature ... » Il fit face au défi en donnant à l'œuvre le simple nom de « Sonate » – quelque chose de sonore. (Les arts visuels attendirent des siècles pour imiter cette libération de la tyrannie imposée par l'imitation. Ce n'est qu'au début du 20^e siècle que l'art en général devint sa propre norme et cessa d'essayer de copier la réalité.)

La plupart des sonates du début du 17^e siècle montrent un grand nombre d'idées et d'originalité, souvent en combinaison avec un plaisir évident pour la découverte musicale. Le résultat est parfois un peu flou mais on trouve déjà dans

les sonates de Cima, considérées en général comme les premières en leur genre, des essais de produire des mouvements organisés sur des thèmes. La même manière résolue de contrôler le matériel musical se retrouve dans les œuvres de Fontano où, par exemple, Berardi, représenté ici par une *canzona*, semble être à la recherche d'un style aussi rempli que possible de contrastes.

L'apparition d'un nouveau concept musical, l'opéra, est évidente dans la *Sonata prima* de **Dario Castello** quoique la structure de l'œuvre soit plutôt celle d'une *canzona*. Des éléments d'opéra, le recitatif par exemple, furent fréquemment utilisés dans la musique instrumentale aussi. Le phrasé irrégulier dans cette œuvre montre l'attrait du jeune baroque pour l'asymétrie. Les deux parties se meuvent souvent sans que le compositeur ne leur impose de synchronisation logique ; il place délibérément les notes de basse sur le « mauvais » temps. J'en ignore totalement la raison ; serait-ce une faute d'impression ? Ou cela semble-t-il étrange seulement à un musicien moderne ?

Les six sonates pour violon et continuo de **Giovanni Battista Fontana** diffèrent grandement l'une de l'autre et montrent l'étendue stylistique et l'emploi de l'imagination de Fontana. L'absence d'accords dans la partie solo et l'étendue relativement limitée rendent ces sonates appropriées à d'autres instruments. La base de la sonate sur ce disque est une brève suite de notes et d'harmonies qui ressortent un peu partout dans l'œuvre. Il semble à première vue que le désir de Fontana d'arriver à l'unité et au contrôle thématique soit limitant. Mais une analyse plus profonde montre qu'avec cette discipline stricte, le compositeur a réussi, dans cette expression, une concision qui aurait été impossible autrement. Cette sonate confronte l'interprète avec le choix de fournir ses propres ornements ou de laisser ceux notés de Fontana suffire à la tâche. Le mouvement unique de la sonate est tout au long soigneusement révélateur d'une progression bien pensée qui, à mon avis, est obscurcie si le soliste prend trop d'initiatives personnelles.

Les pièces de **Bartolomeo Montalbano** sont simplement comme de la musique punk ! Je ne sais presque pas quoi en penser mais il se trouve ici une déclaration musicale écrite et il semble que les gens aimaient à l'entendre. Il y a à peine de développement thématique et le contrepoint dans la première sinfonia doit être décrit comme médiocre ou dément. Les deux sinfonias proviennent d'une collection de quatre qui portent toutes le nom de dignitaires contemporains d'alors.

Les deux sonates de **Giovanni Paolo Cima** sortirent parmi les premières dans leur genre et elles marquent la naissance « officielle » du genre. Dans la *Sonate no 2*, un thème dorien archaïque d'une beauté intemporelle déverse un cours apparemment incessant d'idées qui agissent l'une sur l'autre. Comparée à la seconde, la *Sonate no 1* présente un concept entièrement différent : elle est plus ou moins divisée en deux parties suivies d'une petite coda ajoutée à la fin. La première partie commence avec un thème large précédant un contrepoint enjoué où les deux parties s'imitent mutuellement. La seconde partie cependant introduit une ligne chromatique robuste et des harmonies osées montrant l'affection du jeune baroque pour les contrastes et le drame. Des œuvres comme celle-ci ont dû faire un impact considérable sur les auditeurs et l'arrangement intime ainsi que l'emploi habile du contrapoint suggèrent un public averti.

La ravissante petite sonate de **Tarquinio Merula** présente plusieurs traits intéressants. Nettement dans la tradition de Cima, Merula bâtit sa pièce sur un seul thème ou leitmotif qui réapparaît à des intervalles réguliers. Le développement thématique cependant prend beaucoup de temps, surtout parce que la pulsation harmonique est plus lente. Le style gestuel est également différent, ce qui n'est pas surprenant vu que la musique de Merula est plus moderne. Le style semble pourtant désuet avec ses citations tirées d'anciennes formules mélodiques.

Les huit *ricercate* solos de **Giovanni Bassano** appartiennent à une catégorie de musique très intellectuelle. Il reste la question de décider si cette musique devait

être jouée ou juste appréciée dans son fauteuil préféré. Quelle que soit la raison de la nature un peu distante de la musique de Bassano, elle montre les possibilités techniques hautement développées des joueurs de flûte à bec du 16^e siècle. L'étendue de l'instrument est utilisée au complet et il semblerait que Bassano dût avoir connu l'instrument de fond en comble.

Canzone Sesta d'Angelo Berardi est une pièce plutôt vieillotte qui regarde en arrière plus qu'elle ne développe la forme sonate. Mais il n'y a aucun mal là ; des compositeurs conservateurs dont Bach, Beethoven et Strauss ont montré le mérite du raffinement plutôt que de l'innovation. Ce qui me frappe le plus est l'habileté de Berardi à laisser les idées thématiques se développer longtemps avant qu'il décide de lancer des idées contrastantes. Les voûtes s'élargissent et l'auditeur dispose de plus de temps pour comprendre ce qui se passe. Ose-t-on suggérer que c'est la sorte de musique que Frescobaldi aurait composée s'il avait vécu en 1670 ?

Giovanni Luca Conforti a poursuivi de plusieurs manières une carrière dans l'environnement turbulent du département de musique de la chapelle Sixtine. Il semble avoir été impliqué dans les intrigues autour de l'engagement de Palestrina et, par suite, obligé de quitter la chapelle pour un certain temps. Du point de vue de la technique, la musique de Conforti prend racine dans les voix ornées de la première polyphonie sur un cantus firmus en valeurs de notes lentes. Datant de la période d'exil interne de Conforti, *Salmi Passaggiati* renferme des embellissements notés pour toutes les parties, du soprano à la basse. A partir du chant grégorien, le compositeur déroule un tissu suggestif de tirades sur les calmes fondations de la basse. Mais les dissonances harmoniques surprenantes laissent entendre qu'il souffrait des vents frais dans l'Eglise catholique – un exemple splendide de tradition et de renouveau en même temps. La notation aussi est spéciale en ce sens que Conforti utilise des caractères particuliers pour indiquer ce qui doit être joué librement et ce qui doit être strictement en mesure. Il trouva évidemment né-

cessaire de donner des instructions spécifiques en ce qui concerne la clarté du phrasé et de la mesure – cela en dit long sur ses craintes sur l'exécution autrement !

Les *canzonas* de **Girolamo Frescobaldi** représentent la transition de la fin de la Renaissance au début du style baroque. Osé comme il semble l'être dans sa musique pour piano, il garde pourtant un langage assez conservateur dans les *canzonas* pour un ou plusieurs instruments solos et basso continuo. Le miroitement kaléidoscopique de chaque petite section est contrôlé par du contrepoint raffiné et l'habileté du compositeur à recréer l'unité au moyen du matériel thématique.

La Sonate « *La Bernabea* » (c.a 1660) de **Giovanni Antonio Pandolfi Mealli** est l'œuvre la plus moderne de ce disque. Les expériences avec la forme, le contenu et l'expression du début du 17^e siècle ont fait place à une structure soigneusement planifiée aux mouvements nettement définis. Le travail thématique apparaît peut-être le plus clairement dans l'un des mouvements rapides qui fait fonction d'*ostinato* étendu, le même motif de basse étant répété plusieurs fois avant la fin abrupte du mouvement. En fait, ce motif de basse a déjà été entendu. Il est introduit au tout début de la sonate et revient dans la magnifique strette qui termine l'œuvre. Cette forme variée habilement déguisée est soutenue par un cours constant de mélodie et on ne remarque pas souvent que l'harmonie est en fait plutôt limitée.

© **Dan Laurin 2005**

Ces dernières années, le virtuose de la flûte à bec **Dan Laurin** a joué presque partout au monde. Des tournées aux Etats-Unis, Japon et Australie ainsi que des apparitions dans les grands centres musicaux européens ont confirmé sa réputation comme l'un des exécutants les plus intéressants – et parfois controversés – sur son instrument. Ses efforts pour redécouvrir les possibilités soniques de la

flûte à bec ont abouti en une facilité technique et un style de jeu qui lui ont mérité de nombreux prix dont un Grammy et le prix de la Société des Compositeurs Suédois pour la meilleure interprétation de musique suédoise contemporaine. Une longue collaboration avec le facteur d'instruments australien Frederick Morgan donna lieu à une suite de reconstructions d'instruments des anciens temps. On devrait mentionner spécialement ici l'instrument qui fut dessiné spécifiquement pour l'enregistrement par Dan Laurin du monumental *Der Fluyten Lust-hof* de Jacob van Eyck (BIS-CD-775/780), la plus longue œuvre jamais écrite pour un instrument à vent. En plus de son travail en musique ancienne, Dan Laurin a créé de nombreuses œuvres de compositeurs suédois et autres. Ses efforts pour élargir le répertoire et gagner à la flûte à bec le statut d'instrument de concert en compagnie d'un grand orchestre ont résulté en plusieurs concertos. Dan Laurin est professeur de flûte à bec et enseigne au Conservatoire Universitaire Royal de Musique de Stockholm. Il est membre de l'Académie Royale Suédoise de Musique et, en 2001, il reçut la médaille « Litteris et Artibus » de la main du roi de Suède. Il travaille présentement à une dissertation sur l'histoire de l'interprétation et les processus de l'artiste dans la prise de décisions.

Masaaki Suzuki est né à Kobe et a commencé à se produire en tant qu'organiste à l'église à l'âge de 12 ans. Il a étudié la composition avec Akio Yashiro à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique. Après l'obtention de son baccalauréat, il étudia l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il a aussi étudié le clavecin avec l'ensemble de musique ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. Il se rendit à l'Académie Sweelinck à Amsterdam en 1979 pour étudier le clavecin avec Ton Koopman et l'orgue avec Piet Kee, obtenant un diplôme de soliste pour les deux instruments. Il commença ensuite à travailler comme soliste à partir de sa base au Japon, donnant de fréquents concerts en Europe et faisant des tournées annuelles,

surtout aux Pays-Bas, en Allemagne et en France. Masaaki Suzuki est maintenant professeur associé à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo. Il a reçu en 2001 la Croix de Chevalier de l'Ordre du Mérite de la République Fédérale d'Allemagne. Tout en travaillant comme claveciniste et organiste soliste, il fonda en 1990 le Collegium Bach du Japon avec lequel il s'engagea dans une série d'exécutions des cantates sacrées de J.S. Bach. Il a fait de nombreux enregistrements, réalisant des disques enthousiasmants d'œuvres vocales et instrumentales sur étiquette BIS dont la série en cours de l'intégrale des cantates sacrées de Bach. En tant que claveciniste, il enregistre les œuvres complètes de Bach pour cet instrument.

DDD

RECORDING DATA

Recorded on 13th-16th January 2002 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Kobe, Japan

Recording producer and sound engineer: Thore Brinkmann

Digital editing: Thore Brinkmann, Julian Schwenkner

Neumann microphones; Studer 962 mixer; GENEX GX 8000 MOD Recorder (20-bit); STAX headphones;

Spendor loudspeakers

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Dan Laurin 2004

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: © Martin Sundström

Back cover photograph of Dan Laurin: © Martin Sundström

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1335 © & ® 2005, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-CD-1335